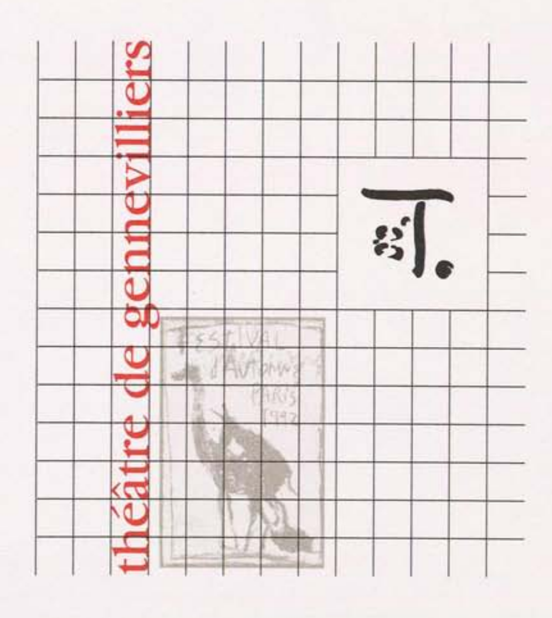
Anton Tchekhov / Stéphane Braunschweig

la cerisaie

Gertrude Stein / Robert Wilson

doctor faustus lights the lights



Anton Tchekhov / Stéphane Braunschweig

la cerisaie

du 18 septembre au 18 octobre 1992
du mardi au samedi à 20h30 • dimanche à 17h • relâche lundi et jeudi

par le Théâtre-Machine
création au centre dramatique national d'Orléans le 12.05.92.

traduction
André Markowicz et Françoise Morvan
mise en scène et scénographie
Stéphane Braunschweig
lumières
Marion Hewlett
musique originale
Gualtiero Dazzi
assistant à la mise en scène
Yedwart Ingey
réalisation des costumes
Jocelyne Lucas assisté de Odile Tompetta
réalisation des décors
Ateliers Pro-Scénium/Rennes
régie plateau
Thierry Borba Da Costa
administration, production
Didier Julliard
marionnette
Pierre-François Lucas
masques
Meike Burger
remerciements à
Nicky Rieti et Philippe Roux
coproductions
Centre dramatique n^al Orléans, Théâtre-Machine, Théâtre de Gennevilliers, Festival d'Automne à Paris, Le Cratère-Scène n^ale d'Alès, Espace André Malraux-Scène n^ale Chambéry-Savoie
le Théâtre-Machine est subventionné par la DRAC Ile-de-France

avec

Gaev, Leonid Andreevitch
Pierre-Alain Chapuis
Lopakhine, Iermolaï Alexeevitch
Olivier Cruveiller
Trofimov, Piotr Sergueevitch
Claude Duparfait
Firs
Jean-Marc Eder
Simeonov-Pichtchik, Boris Borissovitch
Yedwart Ingey
Douniacha
Chantal Lavallée
Ranevskaïa, Lioubov Andreevna
Flore Lefebvre des Noëttes
Iacha
Léon Napias
Epikhodov, Semione Panteleevitch
Louis-Guy Paquette
Charlotta Ivanovna
Anastassia Politi
Ania
Alexandra Scicluna
Varia
Agnès Sourdillon
et
Pascal Robault (alto)

Stéphane Braunschweig, 12. 04. 1992.

«La Cerisaie *est abstraite comme une symphonie de Tchaïkovski*». V.Meyerhold à A.Tchekhov, 8. 05. 1905. —

«Ecoutez dit un jour Tchekhov, assez fort pourque je puisse l'entendre, je vais écrire une nouvelle pièce, elle commencera comme ça : «Quel silence merveilleux ! on n'entend ni oiseaux, ni chien, ni coucou, ni hibou, ni rosignol, ni horloge, ni clochette, et pas le moindre grillon.» - C'était, bien sûr, une pierre dans mon jardin…»
Stanislavski, *Souvenirs* —

• *«Tu demandes : Qu'est-ce que la vie ? C'est comme si on demandait : Qu'est-ce qu'une carotte ? Une carotte, c'est une carotte, et on n'en sait rien de plus».*
A. Tchekhov à O. Knipper, 1904 —

• *«Ne te fâche pas, petite colombe, n'écris pas de lettre pessimiste. Tu es nécessaire comme écrivain, extrêmement nécessaire, nécessaire pour le repos, pour que les gens comprennent qu'il y a de la poésie dans le monde, de la beauté véritable, des sentiments élevés, des âmes affectueuses, humaines, que la vie est vaste et belle. Et ton cynisme ? Chacune de tes phrases est nécessaire et toi-même tu le seras encore plus à l'avenir. Oh, si j'avais le don de la parole - combien je t'en conterais encore ! Chasse loin de toi ces pensées inutiles. Aies pitié des gens et sens que tu leur es nécessaire. Ne t'éloigne pas, et donne, du fond de ton âme si riche, tout ce dont tu es capable. Ecris et aime chacun de tes mots, chaque pensée, chaque âme que tu élèves et sache que tout cela est «indispensable» pour les gens. Il n'existe nulle part au monde un écrivain comme toi, ne te replie donc pas, ne te retire pas en toi-même.*
O.Knipper à A.Tchekhov, 1903 —

«Quand on propose un grand nombre de remèdes pour guérir une maladie, ça signifie que la maladie est incurable. Je réfléchis, je me triture les méninges, je vois beaucoup de remèdes, vraiment beaucoup, et ça veut dire qu'au fond, je n'en vois aucun». (La Cerisaie, acte I*).*

La dernière grande pièce de Tchekhov est aussi la seule à ne pas porter le nom d'un personnage : c'est en effet, et selon toute apparence, une singulière maladie qui en tient le rôle-titre.

On en connaît les symptômes : des cerisiers qui ne produisent plus que de la blancheur à perte de vue, pas une cerise, de la beauté sans revenus, et à côté, des gens qui parlent trop fort ou qui désobéissent, des gens qui ne sont plus à leur place, et d'autres encore qui croient à la magie et perdent tout, comme des enfants distraits et généreux.

Un monde «sens dessus dessous; on n'y comprend plus rien» comme dit Firs, le très vieux laquais, ce rescapé «d'avant le malheur, d'avant la liberté», cet historien paradoxal en quelque sorte, qui, refusant la liberté, a refusé l'Histoire, ce nostalgique d'ancien régime qui voit dans l'abolition du servage toute l'origine de la maladie.

Mais la maladie dont parle Tchekhov, médecin et dramaturge, semble moins relever de l'Histoire que de la pédiatrie, et aussi, surtout, du théâtre. Sinon, pourquoi les prétendus remèdes préconisés par le marchand Lopakhine ou par l'éternel étudiant Trofimov (passage à une économie de marché, ou bien abolition de la propriété privée) ne viendraient-ils pas plus facilement à bout des symptômes ? Et pourquoi la fin de la pièce nous laisse-t-elle tellement l'impression que ce sont eux qui ne guériront jamais ?

La Cerisaie, c'est le lieu d'une enfance, non pas perdue, non pas regrettée, mais jamais quittée. Aucune nostalgie. C'est le lieu des fables où l'on croit que l'on sera toujours épargné par la mort. C'est un théâtre d'enfants pour des enfants. C'est le rêve des acteurs qui ont voulu être des géants.

La pièce de Tchekhov, dont la scène primitive n'est autre que la mort d'un enfant de sept ans, c'est comme le deuil à faire de ce rêve, c'est le vacillement inquiétant, fou et joyeux, de toutes les

(…) Par ce travail d'interrogation, de distanciation, comme de palpation, nous nous sommes trouvés forcés de percevoir à quel point la langue de Tchekhov est une langue plurielle, et d'en arriver à une compréhension que l'on pourrait dire anti-stanislavskienne de la pièce : se rapprocher du russe,c'était toujours être bref, gagner en concision, épurer le contour. Et cet effort mettait au jour un humour incisif, présent à tout instant, sous chaque réplique, qui faisait que l'on en venait à comprendre la pièce à la manière de Tchekhov : un vaudeville, comme il le disait, un vaudeville fin, sérieux, qui exigeait de penser le théâtre en dehors des genres référencés.
Françoise Morvan, co-traductrice —

«Quand je travaille longtemps, sans fatigue, alors, j'ai les idées moins lourdes, et j'ai l'impression, moi aussi, de savoir pourquoi j'existe. Il y en a, mon vieux, des gens en Russie dont on se demande pourquoi ils existent. Enfin, de toute façon, ça n'empêche pas la terre de tourner».
La Cerisaie, acte IV —

certitudes, c'est un chemin non pas vers la vérité, mais vers la clairvoyance, comme accoucher de la vie. Et c'est encore passer du rire de l'enfance, du rire qui ne connaît pas l'angoisse de la mort, à l'autre rire, celui d'Epikhodov riant de ses malheurs, le rire monstrueux du clown, peut-être aussi celui de Tchekhov, dramaturge-laborantin, observant ses acteurs-cobayes se débattre avec le sens de la vie sous la cloche de verre du théâtre.

Et jamais autant que dans *La Cerisaie*, Tchekhov ne nous aura donné la sensation presque physique de son regard, de sa présence derrière chaque mot, tel un compositeur n'écrivant aucune note qui ne servirait le sens et la cohérence de l'ensemble, donc au-delà de toute vraisemblance (prévenant de la sorte toute mise en scène naturaliste qui, à la manière d'un Stanislavski faisant passer pour naturel et vraisemblable ce qui ne cherche même pas à l'être, risquerait de tout prendre au tragique), et jusqu'à donner aux acteurs comme le vertige de se sentir « écrits », et le devoir de prendre, par-delà leurs personnages, la parole. C'était peut-être aussi cela le sens de ce titre sans nom : un renoncement à l'art du portrait, l'affirmation de l'utilité du théâtre grâce à la poésie singulière des acteurs, ces enfants qui, dans le vacillement parfois terrifiant de leurs fables, nous dévoilent en creux le réel.

«Parfois, quand je n'arrive pas à dormir, je me dis : mon Dieu, vous nous avez donné les forêts immenses, les plaines sans limite, les horizons sans fond, et nous, qui vivons là, c'est des géants que nous devrions être». (La Cerisaie, acte II*).*

Nous provenons d'une enfance qui a tiré son origine de cette mythologie que pitié, impuissance et culpabilité de nos parents ont érigée pour nous : afin de nous rencre possible le monde. Ce qui bien entendu n'a jamais réussi à effacer l'autre monde, le monde cruel et silencieux qui n'était pas fait pour nous, et dont notre seule connaissance tient dans son reflet inexorable au travers de la fable qu'on n'a jamais cessé de nous raconter sur lui : une lumière que nous ne projetons pas nous-mêmes, mais qui se reverse sur tout ce qui nous appartient et qui est nôtre, pour le bouleverser; un son plus bas et plus profond que tous les sons imaginés; un tremblement qui ébranle les fondements de notre existence et transforme l'intégralité de notre conscience de nous-mêmes en un souvenir, comme si un temps immense s'était concentré en un instant.
A.G.Gargani,
Regard et destin —

«Mais quelle vérité ? Vous, vous voyez où sont la vérité et le mensonge, et moi, à croire que j'ai perdu la vue - je ne vois rien».
La Cerisaie, acte III —

du 22 octobre au 31 octobre 1992
tous les jours à 20h30

Gertrude Stein / Robert Wison

doctor faustus lights the lights

Doctor Faustus Lights the Lights de Gertrude Stein a été créé en français au Théâtre de Gennevilliers en 1982 dans une mise en scène de l'américain Richard Foreman sous le titre de *Faust ou la fête électrique.*

spectacle en anglais
création à Berlin le 15. 04. 92.
direction artistique,
mise en scène et scénographie
Robert Wilson
musique
Hans Peter Kuhn
production
Théâtre Hebbel de Berlin
coproduction
Change de Milan
Le Manège de Maubeuge
avec le soutien de
Région Nord-Pas de Calais.
en collaboration avec
Ecole d'Art Dramatique «Ernst Busch» de Berlin
Ecole d'Arts Plastiques de Berlin-Weissensee
Ecole d'Art de Berlin
Ecole de Productions Cinématographiques et Audiovisuelles de Babelsberg et To de Berlin-Karlhorst
avec le soutien de
Daimler-Benz Ag
représentations à
Anvers
Francfort-sur-le-Main
Maubeuge
New-York
Paris
Rome
Salzbourg
Venise

avec

Docteur Faust
Thilo Mandel
Christian Ebert
Thomas Lehmann
Méphisto en rouge
Heiko Senst
Méphisto en noir
Florian Fitz
Marguerite-Ida et Hélène-Annabelle
Katrin Heller
Wiebke Kayser
Gabriele Völsch
Le petit garçon
Matthias Bundschuh
Le chien
Karla Trippel
Le garçon
Christian Ebert
La fille
Wiebke Kayser
La paysanne
Martin Vogel
Monsieur Vipère
Moritz Sostmann
Un homme d'au-delà les mers
Thomas Lehmann
Le chœur
tous les participants

«Quand on ne sait pas rire, on ne devrait pas faire de théâtre.»
Robert Wilson —

collaboration à la mise en scène
Ann Christin Rommen
avec Claudia Bosse et
Christoph Roos
lumière
Heinrich Brunke
avec Andreas Fuchs
dramaturgie
Peter Krumme
chorégraphie
Suzushi Hanayagi
costumes
Hans Thiemann
avec Andreas Auerbach,
Anja Duklau,
Marie Juliane Friedrich,
Peter Pelzmann et
Petra Peters
assistant décorateur
Ulv Jakobsen
avec Cordelia Matthes,
Frank Prielipp,
Anke Schkrock,
Bernd Schneider,
Jan Schroeder et
Angelika Winter
assistant à la musique
Christian Struwe et
Helle Koppetsch
maquillage
Cornelia Wentzel
avec Irina Tübbecke
régisseur
Sven Nielsen
direction technique du plateau
Thomas Schröder

assistant personnel de Robert Wilson
Frank Hentschker
stagiaire
Dorte Holbek
professeur de diction
Bernd Kunstmann
souffleuse
Hiltrud Stark
étude du texte
Lena Lessing
étude des chants
Michael Gebhart
introduction à Gertrude Stein
Sissi Tax
photos
Archie Kent
documentation vidéo
Antonia Baehr
documentation filmique
Karl Farber
Bernd Heiber
Frank schulte
direction technique
Media Pool, Berlin,
Siegfried Paul et
Christian Kuhn
collaboration
Beate Leidner
Carsten Wank
construction des poutres
That Hamburg,
Peter Hänle et Peter Holz
machiniste
Franz Blersch
construction des chaises
Klaus Partheil

Théâtre Hebbel
direction artistique
Nele Hertling
directrice du projet
Maria M.Schwaegermann
avec Elisabeth Knauf

Pour moi un être humain est aussi important qu'un autre être humain, et l'on pourrait dire que dans un paysage tout élément a la même valeur, le brin d'herbe a autant de valeur que l'arbre. Le réalisme, pour les gens qui l'ont inventé, consistait à rendre les gens réels. Je ne voyais pas d'intérêt à rendre les gens réels. Ce qui m'intéressait était l'essence, ou, pour parler comme un peintre, les «valeurs».
Gertrude Stein —

Robert Wilson
Je ne veux pas savoir pourquoi je fais une chose. Je ne veux jamais savoir pourquoi. Si tu sais pourquoi tu fais quelque chose, ne le fais pas ! Et je ne dis pas ça à la légère : ne le fais pas ! Si tu sais pourquoi tu le fais, laisse tomber ! En revanche, si tu ne sais pas pourquoi tu vas le faire, ni comment tu vas t'y prendre, alors fais-le ! C'est ça qui m'intéresse. Et… c'est peut-être quelque chose qui est spécifique à ma génération, cette tendance à…
Thierry Grillet
Quelle génération ?
Robert Wilson
Je dirais, celle de gens comme

Notre mère à tous

Peinte par Bérard, Berman, Laurencin, Picabia, Picasso, Tal Coat, Tchelitchew, Rose, Valloton, sculptée par Davidson, Lipchitz, photographiée par Cecil Beaton, Van Vechten, Man Ray, habillée par Balmain et Alice Toklas (sa compagne), mise en musique par Leonard Bernstein, Al Carmine, Virgil Thomson, Ned Rorem, citée par tout le monde et lue par personne, tel est le sort de Gertrude Stein, citoyenne très américaine née à Alleghany (Pennsylvanie) en 1879 et morte à Neuilly (France) en 1946. Plusieurs générations de poètes lui ont rendu un hommage enthousiaste, recueilli, dubitatif ou les trois à la fois… Pour les gens des «performing arts» des années cinquante, soixante et soixante-dix (le Living Theatre, le Judson Church Dance Theatre, Richard Foreman, Bob Wilson, Andy De Groat…) la réponse est celle que lui fournissait déjà en supporter William Carlos Williams dans les années vingt : «Go to it, old girl !» (Vas-y, ma vieille!).

Sorti de «a rose is a rose is a rose» qui a toutefois inspiré à Maurice Blanchot un beau chapitre de l'*Entretien Infini*, tout ce qu'on dit d'elle c'est qu'elle a bouleversé la prose, la poésie, le langage ou on ne sait quoi. Elle-même un peu mélancolique dans les années de guerre, dans sa retraite de l'Ain, écrivait pour se consoler : «Et après tout, je peux me souvenir que je suis un des maîtres de la prose anglaise et qu'il n'y en a pas beaucoup et quand je suis triste cela me redonne de l'énergie.» Elle avait immodestement raison.

Cela est évident : Gertrude Stein did indeed do right the way she did write, puisque son apport est suffisamment précieux aux artistes contemporains (conscients du bouleversement du langage qui atteint de plein fouet tout ce qu'elle écrit), pour qu'ils puissent, copiant un de ses titres, l'appeler «The Mother of Us All», «Notre Mère à Tous» - ou, si l'on voulait garder le jeu de mot sur USA, «Notre Mère à NoUS Autres».
Claude Grimal, *Stein ou Le chaos : mode d'emploi,* Théâtre/Public n° 48 —

Rauschenberg ou Cage ou Merce Cunningham.
(Un temps.)
Ils ne savent pas. Ce qui les incite à le faire c'est précisément qu'ils ne savent pas pourquoi ils le font... Et c'est toujours une telle invite pour le public ! Observez le travail de Dali - c'est un grand artiste -, il y a toujours quelque chose qui me gêne parce que je sais qu'il a une idée.
(Rire bref.)
Et ce n'est pas son idée qui m'intéresse. Dans les travaux de la plupart des metteurs en scène européens, je perçois l'idée. Et c'est cette idée seule qui motive leur travail. Pour moi, il y a quelque chose qui manque. Et c'est ce qui manque qui m'intéresse.
Ce qui m'intéresse, c'est une sorte de... ce que je ne sais pas. Et c'est là la raison de faire quelque chose.
(...) Je démarre sur les effets avant d'en voir les causes, contrairement à la plupart des formations à l'européenne où la tradition en matière d'éducation, surtout en Allemagne, veut qu'on s'attache en premier aux causes et qu'aux moyens de ces cause, on obtienne un effet. Mais ça n'a vraiment pas d'importance : si l'on commence par l'effet, on en trouvera les causes !
Je crois que la différence réside dans le fait que je démarre sur des choses un peu abstraites, sans trop me préoccuper de questions de contenu ou de signification, mais plutôt comme une composition visuelle, presque une abstraction; puis je commence à la recouvrir et à la remplir de signification.
Mais après !
Traduction de O.A.Christie
Théâtre /Public n° 106 —

Extrait d'un débat avec Robert Wilson, Berlin, avril 1992

Il y a plusieurs *Faust* en ce moment à Berlin, en cours de représentation ou qui vont l'être... j'ai pensé que celui-ci pouvait être un contrepoint. C'est un *Faust* fait par un américain. Gertrude Stein est un écrivain très compliqué, dont l'humour est compliqué, et d'un autre côté très simple, très naïf. J'ai pensé que ce projet pouvait être réalisé avec ces étudiants de l'Est* qui pour la plupart ne parlent pas anglais, ne connaissent pas Gertrude Stein, ont d'autres références - en général, pour eux le contenu de *Faust* est très sérieux, très grave. J'ai pensé que ça pouvait être important pour leur éducation...

Je me suis rappelé une histoire. Gertrude Stein était venue à New York en 1933 pour *Four Saints in three Acts.* Virgil Thomson, qui avait composé la musique, avait dit à Miss Stein : "vous savez, nous devons veiller à obtenir une bonne distribution parce que votre texte est très difficile à dire et à chanter". Et Stein qui vivait alors à Paris au milieu d'une cour d'artistes et d'écrivains lui répondit : "Je veux le faire avec une distribution entièrement noire. Et je voudrais le faire à Broadway". Et Thomson : "Oh, ils ne seront jamais capables de dire le texte, ils ne seront jamais capables de le chanter". Elle : "Bon. L'esprit du texte, de cet opéra sur Sainte Thérèse, ils peuvent l'avoir"...

J'ai pu me tromper, mais c'est avec ça en tête que j'ai essayé de réaliser ce *Faust* avec les étudiants... Je crois que la plupart d'entre vous sont familiers de mon travail et savent que je hais le naturalisme... le naturalisme est un mensonge. Essayer de jouer naturel sur scène est impossible. C'est toujours artificiel. Si nous acceptons dès le départ que ce soit artificiel, je pense que nous pouvons avoir une relation plus honnête à ce que nous faisons, à notre métier. Mon théâtre diffère de la plupart des autres en ce qu'il est formaliste... Ces étudiants sont particuliers en ce qu'il leur a été assez facile de s'adapter à ce type de travail et à cette façon de penser... Je suis sûr que cela tient à leur formation, peut-être parce qu'ils sont familiers de Bertolt Brecht. Au départ, ce sur quoi j'ai beaucoup travaillé avec eux, c'est leur corps, leur mouvement.

C'est toujours le point de départ et c'est étrange pour moi que dans les écoles on n'insiste pas plus sur le corps.
Le corps est notre ressource. Il est notre commencement.

théâtre de gennevilliers
centre dramatique national
direction bernard sobel
41, avenue des grésillons
92230 gennevilliers
t. 47 93 26 30
f. 40 86 17 44

Design Philippe Millot. Imprimerie cl2.